

VER Y CONOCER A DIOS EN EL MUNDO
NATURAL: LOS INTERESES CIENTÍFICOS DE
SAN JUAN DE RIBERA (1532-1611) Y SU
COLECCIÓN PICTÓRICA

TO SEE AND KNOW GOD IN THE NATURAL
WORLD: THE SCIENTIFIC INTERESTS OF
SAN JUAN DE RIBERA (1532-1611) AND HIS
PAINTINGS

ÀNGEL CAMPOS-PERALES
Universitat de València

Recibido: 07/03/2017 Evaluado: 02/05/2017 Aprobado: 04/07/2017

RESUMEN: El propósito del presente artículo es analizar y dar a conocer la colección científica reunida por San Juan de Ribera, arzobispo de Valencia entre 1569 y 1611, no desde una perspectiva tradicional que contemple la posesión de objetos artísticos y científicos como mero catálogo documental, sino analizando el fenómeno como construcción intelectual y discurso ideológico. De este modo, hemos acompañado el examen de su inventario de bienes *post mortem*, de su biblioteca personal y de las almonedas de 1615, con fragmentos de la obra *Introducción del símbolo de la fe* de Fray Luis de Granada (1583), tratado catequético fundamental para entender que sus objetos de *naturalia* y *artificialia*, así como sus pinturas de género, pudieron soportar lecturas de tipo religioso acerca de la acción creadora de Dios, reflejándose su bondad y sabiduría en el mundo natural.

Palabras clave: San Juan de Ribera; coleccionismo científico; bodegones; pintura de género; optimismo cristiano.

ABSTRACT: This article analyzes the scientific collection owned by San Juan de Ribera, Archbishop of Valencia between 1569 and 1611. Rather than adopt a traditional perspective that treats the possession

of scientific and artistic objects as a mere catalog, this article considers the phenomenon of Ribera's collecting as an intellectual construction and ideological discourse. In this way, it combines an examination of Ribera's 1611 *post mortem* inventory, his personal library and the 1615 *post mortem* auctions of his possessions with quotes of Fray Luis de Granada's *Introducción del símbolo de la fe* (1583). This catechetical treatise is fundamental for understanding that San Juan de Ribera's objects of *naturalia* and *artificialia*, as well as his genre paintings, could accommodate religious readings about God's creative activity, reflecting his goodness and wisdom in the natural world.

Keywords: San Juan de Ribera; scientific collection; still life; genre painting; Christian optimism.

«Gran jornada es subir por las criaturas al Criador, y gran negocio es *saber mirar* las obras de tan gran maestro, y *entender* el artificio con que están hechas, y *conocer* por ellas el consejo y sabiduría del Hacedor. Quien no sabe notar el artificio de un pequeño dibujo hecho por mano de algún grande oficial, ¿cómo sabrá notar el artificio de *una tan grande pintura, como es todo este mundo visible?*».

Fray Luis de Granada¹

La figura de san Juan de Ribera (1532-1611), sin duda una de las más relevantes de la historia de la ciudad y el reino de Valencia, ha sido objeto de un más que nutrido número de estudios. Desde que el jesuita Francisco Escrivá, que había sido confesor de don Juan, escribió en 1612 la historia de su vida, se ha sucedido hasta nuestros días una profusa historiografía acerca del santo, muy variada en planteamientos temáticos y enfoques metodológicos. Sin embargo, a pesar de la habitual atracción que ha ejercido sobre los investigadores la vida del que fuera arzobispo de Valencia (1569-1611), creemos que no se ha prestado la suficiente atención a uno de los tantos aspectos que caracterizaron el periplo vital del santo.²

1. FRAY LUIS DE GRANADA (1989): *Introducción del símbolo de la fe*. Madrid: Edición de José María Balcels, Cátedra [1583], pp. 135 y 149. La cursiva es nuestra. El presente trabajo fue realizado durante nuestra estancia de investigación en el Museo del Prado como Prado-Meadows Museum Fellow (2016-2017) y presentado en el marco del *Seminario de jóvenes investigadores en el Museo del Prado. IIª edición*, que se celebró en el Centro de Estudios del Museo del Prado el 14 de diciembre de 2016. Quisiera agradecer a Miguel Falomir, M. Cruz de Carlos, Ida Mauro, Walter Cupperi y Ana Hernández sus sugerencias y sus provechosos comentarios.

2. La figura del arzobispo San Juan de Ribera cuenta con una amplia bibliografía, ya desde poco después de su muerte, y así tenemos, por ejemplo: FRANCISCO ESCRIVÁ (1612): *Vida del Illustrissimo y Excellentissimo Señor Don Juan de Ribera...*, Valencia: Pedro Patricio Mey; JACINTO BUSQUETS MATOSES (1683): *Idea exemplar de prelados, delineada en la vida y virtudes del venerable varón el illustrissimo y excellentissimo señor don Juan de Ribera...*, Valencia: Real Convento de Nuestra Señora del Carmen; JUAN XIMÉNEZ (1734): *Vida y virtudes del venerable siervo de Dios...D. Juan de Ribera*, Roma: Roque Bernabò; PASCUAL BORONAT Y BARRACHINA (1904): *El B. Juan de Ribera y el R. Colegio de Corpus Christi: estudio histórico*, Valencia: F. Vives y Mora; RAMÓN ROBRES LLUCH (1960): *San Juan de Ribera Patriarca de Antioquia, Arzobispo y Virrey de Valencia 1532-1611: un obispo según el ideal de Trento*, Barcelona: Juan Flors.

Nos referimos a los intereses científicos que este manifestó; faceta intelectual que se hace patente cuando comprobamos que gran parte de los objetos que coleccionó —o acumuló— atestiguan dichas preocupaciones por esta rama del saber. Posiblemente por ser considerada una afición peregrina en la vida devota del mitrado, por ser considerado un tema poco relevante para su investigación, o seguramente porque el estudio de su vida ha sido víctima de la mayor popularidad que ha adquirido su más célebre fundación, el Colegio de Corpus Christi, el mencionado campo de estudio ha sido desatendido por aquellos biógrafos e investigadores que se han acercado al quehacer existencial de nuestro protagonista.³

De esta forma, el objetivo de estas líneas no es solamente rescatar del olvido colectivo una afición por la cual Ribera se interesó especialmente —hasta el punto de que su coleccionismo científico puede ser parangonado con el de reyes, grandes nobles, príncipes de la Iglesia y humanistas de primera fila de la España y Europa del momento—, sino comprobar también el rol que jugaron las imágenes, en general, y algunas de sus pinturas, en particular, en la contemplación del mundo natural y la adquisición de saberes científicos. Procediendo de este modo pondremos en el centro del debate la cultura visual del Patriarca Ribera, compartida por otros tantos personajes coetáneos. Es decir, estudiaremos la cultura visual moderna como un conjunto de realidades físicas a las que se le añade el interés por su percepción visual durante la Europa de finales del siglo XVI y principios del XVII, para demostrar que las imágenes operaban eminentemente como transmisoras de conocimiento.

ESPACIOS DE POSESIÓN DEL MUNDO NATURAL

Por lo que atañe al lugar donde el prelado desarrolló su actividad coleccionista, debemos empezar apuntando que fue su lujosa villa de asueto de la calle Alboraya de Valencia —conocida en la documentación como la «Casa del Huerto»— el espacio donde más claramente cristalizaron tales intereses científicos. Y es que este palacio de recreo ahora desaparecido se convirtió, como vamos a ver, en el núcleo de su coleccionismo científico. A partir de 1571, con la muerte de su padre, Per Afán, I duque de Alcalá y virrey de Cataluña

3. El único estudio que abordó, aunque de forma tímida, el tema de los intereses científicos de San Juan de Ribera fue la titánica tesis doctoral de Fernando Benito Doménech. Si bien, se trata de un examen más bien escueto, anclado en el más puritano positivismo, que además deriva de forma casual de «la ordenación y análisis de un material artístico y documental que a lo largo de cuatro siglos se había venido acumulando en el Real Colegio de Corpus Christi de Valencia». Véase FERNANDO BENITO DOMÉNECH (1980): *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia: Federico Doménech. pp. 13, 27-29. En otro apartado del mismo trabajo, este autor se interesó por estudiar sucintamente la cultura del Patriarca Ribera a través de su biblioteca, y reseña nuevamente las inclinaciones que tenía el prelado por las ciencias naturales debido a la presencia de libros de anatomía, medicina, astrología, botánica, ornitología, etc. en los estantes de sus bibliotecas personales (pp. 23-27). Este mismo enfoque fue retomado años después por Miguel Navarro Sorní, quien nuevamente reparó a título informativo en la existencia de estos libros. Véase MIGUEL NAVARRO SORNÍ (2013): «La cultura del Patriarca Juan de Ribera a través de su biblioteca», en *Studia Philologica Valentina* (n.º 15), pp. 221-244.

(1554-1558) y Nápoles (1559-1571), Juan de Ribera empezó a percibir parte de la herencia paterna, que le permitiría desde ese momento llevar una vida económicamente holgada. Gracias a estas retribuciones pudo erigir en la huerta de Valencia una villa cuyas paredes y techos estaban profusamente decorados, con jardines presididos por fuentes con figuras, salones con estatuas, tapices, relojes, objetos suntuarios y estantes con una larga lista de libros; así como cuadros de temática muy variada, desde pinturas religiosas, mitológicas a las alegóricas o de género.⁴

Es más, en las inmediaciones de este palacete se localizaba un auténtico museo natural; un espacio al aire libre a medio camino entre un vergel con plantas exóticas y un parque zoológico con una larga lista de animales: caballos, mulas, caimanes, tres ciervos, un guacamayo, once jaulas de junco y hierro con pájaros y dos pares de tórtolas, dos avestruces, dos cisnes, un puerco espín, cuarenta y cinco pájaros diferentes en dos jaulas, veinticinco pavos reales, un tigre, una leona y un perro inglés.⁵ Asimismo, entre los diferentes objetos que podían encontrarse en los salones de la Casa del Huerto, también vinculables a su predilección por el conocimiento zoológico, se inventariaron a su muerte, en 1611: huevos de avestruces, cuatro cabezas disecadas de ciervos, una cabeza y escudo de puerco montés de bronce dorado, un perro pequeño de piedra negra y, lo más interesante por lo que respecta a nuestro trabajo que además nos sirve de ejemplo introductorio, dos cuadros a tamaño natural de un elefante y un rinoceronte que poseyó Felipe II,⁶ como apuntara Antonio Ponz:

Las paredes de esta escalera [del Colegio de Corpus Christi] estan adornadas de retratos de sugetos famosos, y los hay del Gran Turco, del Soldan de Egipto, del Sofi de Persia, y de varios gefes de oficios de sus familias. Tambien estan

4. FERNANDO BENITO DOMÉNECH (1980): *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, tesis doctoral. Valencia: p. 21.

5. De la dehesa del castillo de Burjasot, propiedad también del prelado, Gaspar Escolano diría: «Vemos un apazible bosque en este lugar, apegado al palacio del señor, que lo es el señor Don Juan de Ribera [...], cuya vista es una de las famosas de la ciudad. Porque de más de los espesos y acopados olivos, pinos, carrascos y lentiscos que de suyo lleva; la diligencia curiosa y grandeza deste Principe ha recogido dentro del las más graciosas y medicinales especies de yervas, plantas y animales salvaginos, y repartido todo esto con sumo artificio, le haze parecer un jardín de todos los bosques, o un bosque de todos los jardines. En medio del, como Rey de los de más, se empina un monstruoso carrasco...». GASPAS ESCOLANO (1610): *Décadas de la historia de la Insigne, y Coronada Ciudad y Reyno de Valencia* (tomo II). Valencia: Pedro Patricio Mey, pp. 326-327.

6. FERNANDO BENITO DOMÉNECH (1980): *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, tesis doctoral. Valencia: pp. 27-28. Como señaló este autor, dichos cuadros debieron entrar formando pareja en la Casa del Huerto en abril o mayo de 1591, según se deduce de un pago de la sección de Gasto General del Archivo del Colegio de Corpus Christi, recogido por el investigador valenciano. En el inventario *post mortem* del Patriarca Ribera, en 1611, se registran del siguiente modo: «En la entrada de la cassa de dicha huerta de dicho señor Patriarca, se salvaron las cosas siguientes: Primeramente un quadro pintado al temple con el retrato de un elefante de ocho palmos de cayda y doze de ancho con el marco de madera jaspeado de colores; Item un lienço al temple pintado con el retrato de la Abada o rinoceronte de ocho palmos de cayda y doze de ancho con el marco de madera jaspeado de colores». Archivo de Corpus Christi de Valencia ACCV, Histórico, LE 1.1, (fol. 265r)

retratados un elefante, y un dromedario de la grandeza del natural, y creo que *fueron sacados* de los que le traxeron al Señor Felipe II.⁷

El ilustrado confundió la abada o rinoceronte con un dromedario, mientras que identificó sin problemas la pintura del elefante, animales ambos que formaban parte de la importante colección zoológica del monarca español; sin duda, un espejo para Juan de Ribera. Sin embargo, ninguno de los dos puntuales retratos de animales se conservan en la actualidad. A pesar de ello, creemos que se trataba de reproducciones cuyo verismo y gusto por el detalle deleitaba a su propietario, consciente de no poder poseer el ejemplar original. De alguna forma, la representación del animal permitía suplir las ansias por conseguir el ser extraordinario, como ocurrió con el caso del Patriarca Ribera o del mismo Felipe II, quien también enriqueció su gabinete de curiosidades con este tipo de lienzos.

Por ejemplo, en el Museo del Prado se custodia un curiosísimo lienzo de Pedro Juan Tapia, un pintor aragonés de las postrimerías del siglo XVI que aún no ha sido estudiado convenientemente y que puede vincularse al círculo de pintores que trabajó en el Colegio de Corpus Christi de Valencia (fig. 1). Representa una tortuga laúd que se tomó en la almadraba de los atunes de Denia en el año 1597. La presencia del lienzo en la colección real se debe a que el curioso animal pasó a manos de Francisco de Sandoval y Rojas, V marqués de Denia, quien ostentaba el monopolio de la venta de atunes en el marquesado y quien quiso enviar un puntual retrato del extraño animal a Felipe II.⁸ Además, no es baladí que el mismo duque de Lerma, tras la muerte de Juan de Ribera, comprase a los colegiales perpetuos la Casa del Huerto, que tantos objetos suntuarios y animales peregrinos había albergado.⁹ Seguramente detrás de esta decisión se encontraba una fascinación compartida por las maravillas y las curiosidades del mundo natural y por el deseo de enriquecer su propio gabinete de curiosidades.

7. ANTONIO PONZ (1789): *Viaje de España* (tomo III). Madrid: Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, pp. 251-252. Aunque originalmente se encontraban en la Casa del Huerto de la calle Alboraya, a partir de 1611 pasaron a engrosar los fondos pictóricos del Colegio de Corpus Christi. Lamentablemente, hoy están desaparecidos. Por otra parte, en relación con el conjunto de retratos de tipos orientales que atesoró Ribera, ejemplo que nuevamente pone de relieve su avidez de conocimiento, véanse los siguientes estudios: FERNANDO BENITO DOMÉNECH (1981): «Una enigmática serie de pinturas de turcos en Valencia», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* (n.º 57), pp. 285-294; CRISTINA IGUAL CASTELLÓ e INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA: «Sultanes, guerreros y mercaderes: tipos orientales en el Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia», en PALMA MARTÍNEZ-BURGOS (2016) (ed.): *El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*. Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha, Toledo, pp. 487-505.

8. ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ (1991): «Un lienzo de Pedro Juan de Tapia en el Prado», en *Boletín del Museo del Prado*, (12-14), pp. 7-11.

9. «Y li vingué nova, a dit reverendíssim señor [arzobispo Aliaga], de com lo duch de Lerma li presentava graciosament lo ort que havia comprat del quòndam Patriarcha, que ls col·legials del Corpus Christi li havien venut, que estava als Capuchinos, y se n'anà hallà». PERE JOAN PORCAR (2012): *Coses evengudes en la ciutat i regne de València: (dietari, 1589-1628)*. Valencia: Edición de Josep Lozano, Universitat de València, p. 281. La noticia de Pere Joan Porcar es del 14 de abril de 1613, siendo ya arzobispo el dominico Isidoro Aliaga. Sin embargo, de la información que sigue a dicha noticia se desprende que, años más tarde, el mismo duque de Lerma pudo vender estos bienes al «ciudadà» Miquel Joan Peris. Dice así: «Y après Miquel Joan Peris, ciudadà, en lo any 1622 lo comprà com a béns del duch de Lerma, als primers mesos de l'any».

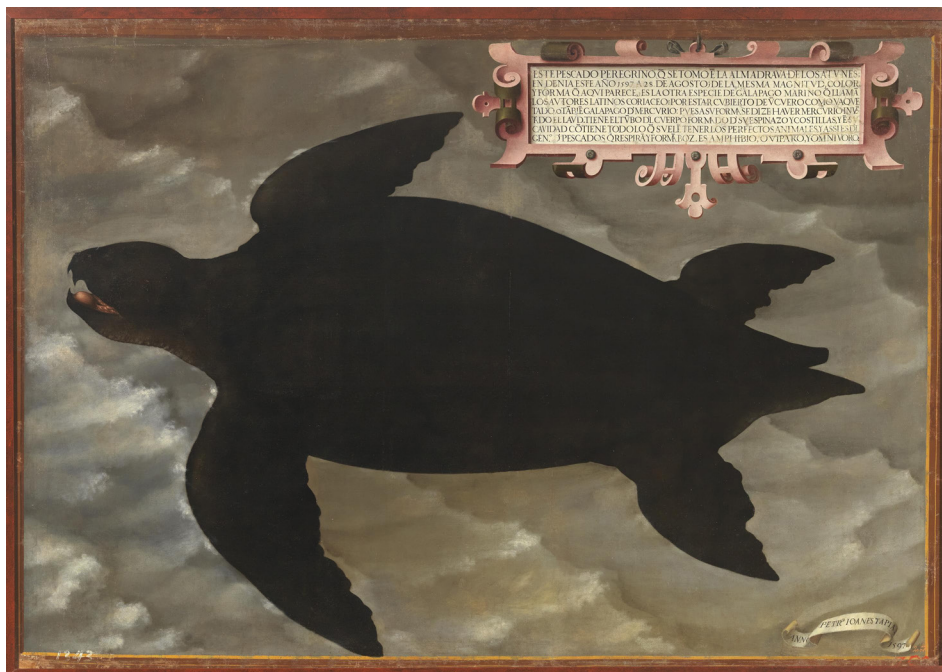


Fig. 1. *Tortuga laúd*. Pedro Juan Tapia (1597). Óleo sobre lienzo, 141 x 207 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Sea como fuere, lo que realmente nos importa ahora es la paradigmática presencia en dicha Casa del Huerto de dos cuadros que representaban «de la grandeza del natural» dos animales indudablemente codiciados por el Patriarca Ribera. A tenor de su temática y tamaño (unos 176 x 264 cm),¹⁰ los cuadros del rinoceronte y el elefante debieron formar pareja. De la misma forma, es igualmente interesante el hecho de que ambos temples fuesen descritos como «retratos», configurados —según Ponz— con base en las dimensiones reales de los animales. Es decir, que ambos retratos fuesen «sacados» del rinoceronte y el elefante que trajeron al monarca Felipe II conllevaba copiar o trasladar sobre el lienzo, con la mayor verosimilitud posible, lo observado por el artista. Como ha explicado Marcaida, indicar que las imágenes estaban realizadas «del natural» era una forma de reforzar la idea de que el autor había tenido acceso directo a las cosas, o a los animales en este caso.¹¹

10. Teniendo en cuenta que un palmo valenciano son aproximadamente 22 cm.

11. En la gran cartela incluida en el cuadro de la tortuga laúd del Museo del Prado se utiliza una fórmula análoga, ya que en ella se dice que el animal era «de la mesma magnitud, color y forma que aquí parece».

De este modo, «su testimonio era de primera mano, basado en su propia experiencia», por lo que garantizaba que la representación era una copia fiel del original en cuestión.¹²

Al fin y al cabo, los cuadros del rinoceronte y el elefante se exhibían y operaban como auténticas imágenes científicas, como indudables transmisoras de conocimiento. Partícipes de este mismo «estilo analítico» eran las imágenes que profusamente ilustraban muchos de los libros científicos reunidos por Ribera y pertenecientes a una larga tradición de naturalistas que habían dedicado sus esfuerzos a comprender y explicar la naturaleza. De este modo, la voluntad de posesión de recursos, bienes de consumo, mercancías e imágenes pertenecientes al mundo natural era indisociable al deseo de acumular saberes, datos y experiencias relativas a este campo de conocimiento. Es decir, el coleccionismo del Patriarca Ribera quedaba justificado con base en un ejercicio preliminar de anhelo de obtención de saberes; aunque, al mismo tiempo y de forma recíproca, el hecho de ver y poseer la naturaleza permitía además conocerla.¹³

Así, resultaría insuficiente articular un discurso en torno a las preocupaciones científicas que manifestó el Patriarca Ribera sin poner nuestro foco de atención, aunque sea brevemente, sobre la extensísima biblioteca personal que reunió el prelado. Formada por casi 2.000 ejemplares, distribuidos entre sus residencias particulares —sobre todo, en la Casa de los Estudios de Burjasot y en la villa de recreo de la Casa del Huerto—, el palacio arzobispal y el Colegio de Corpus Christi, la biblioteca ponía de relieve el saber humanístico del Patriarca, base de su cultura, pues estaba configurada por volúmenes relativos a todos los campos del saber.¹⁴ De todos ellos, un total de 181 obras (9 %) son de

12. JOSÉ RAMÓN MARCAIDA LÓPEZ (2014): *Arte y ciencia en el Barroco español*. Madrid: Marcial Pons, p. 147. Aunque centrado en el mundo del grabado y en un ámbito geográfico ajeno al nuestro, sigue siendo fundamental el ensayo de Peter Parshall acerca de las imágenes hechas «del natural». Véase PETER PARSHALL (1993): «Imago contrafacta: Images and Facts in the Northern Renaissance», en *Art History* (vol. 16, n.º 4), pp. 554-579. Este autor examina la aplicación del vocablo latino *contrafactum* y sus derivados en lenguas vernáculas durante el siglo XVI, haciendo especial hincapié en su utilización como sinónimo de retrato, efigie, semejanza, imitación y falsificación (pp. 558-560). Sobre este tema, véase también CLAUDIA SWAN (1995): «*Ad vivum, naer het leven*, from the life: defining a mode of representation», en *Word and Image* (vol. 11, n.º 4), pp. 353-372. Y VICTORIA DICKENSON (1998): *Drawn from Life: Science and Art in the Portrayal of the New World*. Toronto: University of Toronto Press.

13. JOSÉ RAMÓN MARCAIDA LÓPEZ (2014): *Arte y ciencia en el Barroco español*. Madrid: Marcial Pons, p. 58. Como han apuntado John Elsner y Roger Cardinal, la clasificación precede a la colección: «the plenitude of taxonomy opens up the space for collectables to be identified, but at the same time the plenitude of that which is to be collected hastens the need to classify...». JOHN ELSNER y ROGER CARDINAL (1994): «Introduction», en JOHN ELSNER y ROGER CARDINAL (eds.): *The Cultures of Collecting*. Londres: Reaktion Books, pp. 1-2.

14. Véase FERNANDO BENITO DOMÉNECH (1980): *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, tesis doctoral. Valencia: pp. 23-27. Y MIGUEL NAVARRO SORNÍ (2013): «La cultura del Patriarca Juan de Ribera a través de su biblioteca», en *Studia philologica valentina* (n.º 15), pp. 221-244.

ciencia,¹⁵ y ocupan un lugar preeminente dentro de esta materia los libros de zoología,¹⁶ botánica¹⁷ y medicina.¹⁸

Como hemos dicho, muchos de los libros científicos propiedad de Ribera que afortunadamente aún se conservan se encuentran profusamente ilustrados. Se trataba de proyectos científicos cuyas imágenes tenían como función principal generar conocimiento; bien como fuente de información que complementaba lo dicho en el texto, bien como recurso para la identificación del ejemplar en cuestión.¹⁹ Tanto es así que la reproducción de la naturaleza durante los inicios de la Edad Moderna no generó solamente un notable corpus de imágenes de plantas, animales o humanos, sino también la incorporación de una gran diversidad de soportes y técnicas, desde grabados en madera hasta dibujos en acuarela, pinturas al óleo o incluso tapices. Como han expresado Carmen Niekrasz y Claudia Swan, todas estas imágenes sirvieron para una gran diversidad de usos, entre los cuales estaban la descripción, la identificación, la instrucción, la substitución del elemento real —por ejemplo, de especímenes no disponibles— o simplemente el hecho de causar admiración.²⁰

En cambio, los retratos de ambos animales no solamente eran consecuencia de la entusiasta coyuntura de renovación científica que empezaba a vivirse en Europa a principios de la Edad Moderna, pues además son un síntoma de la progresiva desmaterialización de los contenidos de las colecciones que caracterizará la cultura del Barroco, con el correlativo auge del coleccionismo pic-

15. ANA ALBEROLA CARBONELL (2002): *La presencia de la ciencia en las bibliotecas de la Corona de Aragón en el siglo XVI*, tesis doctoral. Valencia: Universitat de València, p. 283 y ss.

16. Atesoró las obras de autores como Aristóteles —a través de ediciones traducidas y comentadas por San Alberto Magno y Agostino Nifo—, Guillaume Rondelet, Edward Wotton, Plinio, Ippolito Salviani, Konrad Gesner o Juan Bustamante de la Cámara. Véanse, respectivamente, los números 307, 375, 394, 595, 801, 843, 894 y 1860 en VICENTE CÁRCCEL ORTÍ (1966): «Obras impresas del siglo XVI en la biblioteca de San Juan de Ribera», en *Anales del Seminario de Valencia* (n.º 15), pp. 111-183.

17. Están presentes autores como Jean Bauhin, Mathias de Lobel y Pierre Pena, Giovanni Battista della Porta o Próspero Alpini. Véanse los números 126, 304, 519 y 1832, en VICENTE CÁRCCEL ORTÍ (1966): «Obras impresas del siglo XVI en la biblioteca de San Juan de Ribera», en *Anales del Seminario de Valencia*.

18. Destacan las obras de médicos y anatomistas como Bernat de Caxanes, Alfonso López de Corella, Juan Valverde de Amusco, Francisco Díaz, Andrea Vesalio o Galeno. Véanse los números 125, 366, 954, 1283, 1599 y 1638 en VICENTE CÁRCCEL ORTÍ (1966): «Obras impresas del siglo XVI en la biblioteca de San Juan de Ribera», en *Anales del Seminario de Valencia*. Fernando Benito también señaló en su día la presencia de volúmenes de astrología (12 títulos), simbología (5 títulos), música (15 títulos) y matemáticas (5 títulos) en la biblioteca personal del prelado. Esto fue interpretado por el estudioso como una posible predilección del santo por las ciencias herméticas; es decir, rayanas con la magia y el ocultismo. FERNANDO BENITO DOMÉNECH (1980): *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, tesis doctoral. Valencia: p. 26. Es también destacable el interés del prelado por la agricultura, pues poseyó el *De re metallica libri XII...* (Basilea, 1561) de Agricola, que a través de diferentes grabados trata de la obtención de metales y sus procesos de elaboración. Por último, es igualmente interesante el hecho de que nuestro protagonista coleccionase bolas de jaspes de colores diferentes, reunidas según Fernando Benito como «curiosidades mineralógicas» (p. 30). Sobre la historia de estas bolas y la colección escultórica de Ribera, véase DAVID GIMILIO SANZ (2014): «Poder, humanismo y religiosidad en tiempos del Patriarca Juan de Ribera en Valencia. Su colección de escultura clásica», en *Espacio, tiempo y forma, Serie VII* (n.º 2), pp. 13-39.

19. JOSÉ RAMÓN MARCAIDA LÓPEZ (2014): *Arte y ciencia en el Barroco español*. Madrid: Marcial Pons, p. 151.

20. CARMEN NIEKRASZ y CLAUDIA SWAN (2013): «Art», en K. PARK y L. DASTON (eds.): *The Cambridge History of Science*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 782.

tórico. Buscando una forma de señalar el éxito de esta tipología artística sobre el resto de colecciones, Jonathan Brown calificó el fenómeno en un conocido libro como «el triunfo de la pintura».²¹ De hecho, la cultura material reunida por nuestro protagonista ejemplificaba a la perfección el coleccionismo del Renacimiento tardío y el conocido por la historiografía como «tránsito de la cámara de maravillas a la galería de pinturas».²² De ahí que afirmemos que el coleccionismo científico de San Juan de Ribera se basara, sobre todo, en la acumulación de productos culturales inseparables de los gustos de una época.

De esta manera, tal y como lo demandaba la mentalidad del momento — no dispuesta a distinguir fácilmente lo natural de lo artificial— es destacable que los mencionados cuadros del rinoceronte y el elefante se exhibiesen en la entrada del palacio de asueto que al mismo tiempo albergaba un nada desdeñable parque zoológico. Más aún, a esta predilección por contemplar objetos representados en imágenes, gustando de la ilusión y la confusión que provoca la tensión entre arte y naturaleza, se unió la disposición conjunta de extraordinarios objetos de *naturalia* y *artificialia*. Así se pone de manifiesto en uno de sus aposentos de la Casa del Huerto, espacio donde se acogieron piezas naturales únicas y productos del hombre extraordinarios, que además atestiguan el gusto refinado del prelado en el menaje de la casa. En el llamado «aposento de los vidrios que tiene dos rejās a la huerta [de la Casa del Huerto] se salvaron las cosas siguientes»:

- Primo colgado el aposento de esteras de junco.
- Item un quadro grande de la santidad del Papa Paulo quinto al olio con el marco de oro blanco y carmesí.
- Item quatro quadros de a tres palmos al olio y con los quatro tiempos del anyo con flores.²³
- Item quatro huevos de abestrús.

21. JONATHAN BROWN (1995): *El triunfo de la pintura*. Madrid: Nerea. De la prolija relación de bienes inventariados a la muerte del Patriarca, Fernando Benito consiguió entresacar un total de 321 cuadros, aunque apenas se han conservado 48 obras, con el margen de error correspondiente. FERNANDO BENITO DOMÉNECH (1980): *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, tesis doctoral. Valencia: p. 169.

22. MIGUEL MORÁN y FERNANDO CHECA (1985): *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid: Cátedra.

23. No es casualidad que en la Casa de Pilatos de Sevilla, lugar donde creció Ribera en sus primeros años sevillanos, se conserven pinturas de la misma temática, dispuestas en la misma orientación y en una sala homónima. Aunque realizadas al óleo sobre el muro, la disposición con vistas al jardín de las pinturas con personajes alegóricos de las cuatro estaciones del año (Pomona, Jano, Ceres y Flora) en la «sala de las vidrieras» del palacio andaluz, que derivan en última instancia de los *Trionfi* de Petrarca, fue seguida por Ribera en Valencia, como síntoma del recuerdo del prelado del medio artístico y cultural en el que se formó. Vicente Lleó ha interpretado tales pinturas en relación con el jardín, como una suerte de combinación entre arte y naturaleza: «primero el jardín, Naturaleza “domada” y sometida a regla; seguidamente, sobre los muros de la sala, Naturaleza “leída” en clave poética, en su devenir temporal; a cada transformación de la Naturaleza real en el jardín, con el paso de las estaciones, un panel de la decoración de la sala daría la clave, la elaboración lírica». VICENTE LLEÓ CAÑAL (2012): *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 57-58. Las pinturas de la Casa de Pilatos fueron contratadas en 1539 con el pintor Alonso Hernández Jurado y terminadas por Diego Rodríguez. Véase: VICENTE LLEÓ CAÑAL (1998): *La Casa de Pilatos*. Madrid: Electa España, p. 29.

- Item el dicho aposento esterado todo con esteras de esparto.
- Item tres taburetes y una silla, los dos pardos colchados y el otro leonado y la silla negra.
- Item una scrivania de evano con todo su adreso.
- Item quatro alacenas de búcaros, porcelanas y vidrios con cinco stantes cada uno.
- Item treinta y seis platos de porçelanas poco más o menos, entre grandes y chicos.
- Item cinquenta y tres platos de Argel y de Pisa entre grandes y chicos, poco más o menos.
- Item çiento y cinquenta pieças de búcaros de Portugal, entre grandes y pequenyos, poco más o menos.
- Item dos fuentes blancas de Pisa.
- Item seis pieças, quatro grandes trianguladas y dos pequeñas redondas de Urbino.
- Item una cuchillera de piedra con cuchilleras [sic], cucharas y tenedores de plata y las puntas de brancas de coral.
- Item dos jarros blancos grandes de Ocanya.
- Item dos cientas «piedras» de vidrios de Venecia y Barcelona, entre grandes y pequenyas, poco más o menos.
- Item un bufete de nogal con seis caixones.
- Item cinco fanales de vidrio.²⁴

El inventario de las cosas que se salvaron en el mencionado aposento no solamente revela el interés del prelado por lo extravagante y lo raro del mundo natural, pues a estas categorías se sumaba el apego por objetos suntuarios —ya fueran de porcelana, vidrio, búcaro o plata— que ponían de relieve el poder transformador de la industria y la manipulación de estos materiales por medio del arte y el artificio. Asimismo, cabe destacar la presencia de objetos únicos y sorprendentes, como las brancas de coral que decoraban la suntuosa cubertería de la habitación en concreto. De este modo, se unía a la preciosidad del material del objeto doméstico hecho por el hombre lo curioso natural con su alteración artificiosa. Por último, esta pasión por reunir objetos que desafiaban los límites entre el arte y la naturaleza se vio complementada con la adquisición de varios instrumentos mecánicos hechos por el hombre, como fueron los relojes recogidos en las almonedas de 1615.²⁵

Al fin y al cabo, este tipo de colecciones de curiosidades, indudables símbolos de poder, fracasaban en el intento de reunir dentro de un espacio la

24. ACCC, fondo interno, LE 1.1, fol. 40r.-41r.

25. «Item un reloj de mesa quadrado todo labrado con su cubierta de vidrio», «Item un reloj de marfil de quartos en una bolsa de terciopelo carmesí». En martes a 21 de Julio (1615): «Item al Canonigo Velmonte un reloj de non (?). 20 L». En sábado a 8 de Agosto de 1615: «Item a Gaspar Joan de salcedo el reloj de los quartos con la caja en 8 L 10 s». FERNANDO BENITO DOMÉNECH (1980): *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, tesis doctoral. Valencia: pp. 206, 210 y 211.

totalidad del mundo. Tales microcosmos, pensados como acumulaciones de objetos que aspiraban a compensar su inevitable carácter fragmentario, eran concebidos en favor de un enciclopedismo siempre insuficiente. En el caso del Patriarca Ribera, estos elementos aislados formaban parte de un todo: la villa de recreo de la Casa del Huerto en la calle Alboraya. Además, los aposentos de este palacio acogían un conjunto de piezas sueltas cuya disposición no seguía unos criterios organizativos claros, pues simplemente se acumulaban entre las paredes de un espacio concebido en virtud del principio de la parte por el todo, *pars pro toto*. Tras este todo —incompleto microcosmos— subyacía el discurso ideológico que gobernaba el proyecto intelectual del prelado, y en el cual seguidamente ahondaremos. En cambio, la distribución y el ordenamiento de la colección no seguía unas pautas organizativas conscientemente establecidas, de ahí que el inventario de bienes referenciados a su muerte desprenda una impresión de aparente desorden que deriva de su combinación indiscriminada.

REPRESENTAR Y CONOCER EL MUNDO NATURAL

Como hemos dicho al principio, el propósito de estas líneas no es solamente reivindicar la acción coleccionista del patriarca Juan de Ribera como una de las más notables de la España del momento, sino examinar también los usos y las funciones de las imágenes en la contemplación del mundo natural y la adquisición de saberes científicos. De este modo, en nuestro camino por analizar y entender el coleccionismo científico de Juan de Ribera durante su etapa como arzobispo de la ciudad de Valencia (1569-1611), merecen una atención especial cuatro de las tantísimas pinturas que consiguió reunir en vida. Por su indudable vinculación con las inclinaciones científicas que el prelado manifestó, pero sobre todo por haberse conservado incólumes hasta el día de hoy los lienzos a los que dedicaremos las siguientes notas se erigen como objetos de estudio de un gran valor documental. Nos estamos refiriendo a los cuatro óleos de *Los cuatro elementos*, serie que presumiblemente elaboró un pintor del entorno colaborativo de Paolo Fiammingo y que actualmente se custodia en la biblioteca del Colegio de Corpus Christi de Valencia (figs. 2-5). En concreto, estos fueron referenciados por primera vez como los «quatro quadros al olio de cinco palmos de cayda y ocho de largo en que estan los cuatro elementos con los marcos de oro y colorado»²⁶ del «apósito largo que salen las ventanas a la calle de Santo Tomás»²⁷ del palacio arzobispal de Valencia.

Sin duda, dichos cuadros se corresponden con los que actualmente se conservan en la biblioteca del colegio. Parece ser que los trajeron a este lugar a la muerte del patriarca, allí se mencionan desde entonces en todos los

26. ACCV, Histórico, LE 1.1, (fol. 63v).

27. Actual calle de Avellanas de Valencia.



Fig. 2. *El elemento fuego*. Entorno colaborativo de Paolo Fiammingo (década de 1580). Óleo sobre lienzo, 123 x 190 cm. Biblioteca del Colegio de Corpus Christi de Valencia.



Fig. 3. *El elemento aire*. Entorno colaborativo de Paolo Fiammingo (década de 1580). Óleo sobre lienzo, 123 x 187 cm. Biblioteca del Colegio de Corpus Christi de Valencia.



Fig. 4. *El elemento agua*. Entorno colaborativo de Paolo Fiammingo (década de 1580). Óleo sobre lienzo, 131 x 195 cm. Biblioteca del Colegio de Corpus Christi de Valencia.



Fig. 5. *El elemento tierra*. Entorno colaborativo de Paolo Fiammingo (década de 1580). Óleo sobre lienzo, 123 x 187 cm. Biblioteca del Colegio de Corpus Christi de Valencia.



Fig. 6. Disposición actual de las diferentes pinturas y objetos que conforman la biblioteca del Colegio de Corpus Christi de Valencia, con *El elemento aire* en la parte superior.

inventarios.²⁸ Concretamente, se encuentran colgados sin seguir unos criterios lógicos en la parte superior de los paramentos de dicha sala, sobre los estantes donde hoy en día se guardan los volúmenes de la que entonces fue la biblioteca personal del prelado (fig. 6). Asimismo, cabe puntualizar que estos mismos cuatro cuadros fueron erróneamente recogidos por Carlos Sarthou y Ramón Robres-Vicente Castell como alegorías de *Las cuatro estaciones*, y además afirmaron que eran obras del taller de Jacopo Bassano y que habían sido compradas en Madrid en 1601, aunque sin aportar prueba documen-

28. FERNANDO BENITO DOMÉNECH (1980): *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, tesis doctoral. Valencia: p. 264.

tal alguna.²⁹ Posiblemente los confundieron con los hoy perdidos «quatro quadros al olio pastoriles de los quatro tiempos del año guarneçidos con los marcos de oro y negro» del «quarto del señor P^a y aposento de la chimenea que saca la rexa al terrado».³⁰ Por lo que respecta a este grupo, podemos imaginarnos su aspecto original a través de otras composiciones, como la serie de *Las cuatro estaciones* de Paolo Fiammingo que conserva el Museo Nacional del Prado (figs. 7-8). Las pinturas del museo madrileño proceden de las colecciones reales y representan una serie de labores campestres a modo de alegorías de las cuatro estaciones (*Faenas campestres, o La Primavera; La siega y el esquila, o el Verano; La vendimia, o el Otoño; y Leñadores, o El Invierno*). Esta última se trataba de una temática muy repetida entre las pinturas que poseyó Ribera, ya que entre sus bienes fueron referenciadas un considerable número de obras de idéntico asunto:

En el aposento de los vidrios que tiene dos rejas al huerto:

- Item quatro quadros de a tres palmos al olio y con los quatro tiempos del anyo con flores.³¹ [...]

En el lugar de Burjasot. En el aposento dicho de la chimenea:

- Item tres quadros de a cinco palmos en ancho pintados al olio. El uno con cosas de cosina y los dos de los tiempos del anyo.³² [...]

Burjasot:

- Item dos quadros de los dos tiempos de primavera de verano y invierno grandes pintados al olio con los marcos de madera jaspeados.³³

Ninguna de ellas forma parte de los fondos pictóricos que atesora actualmente el Colegio de Corpus Christi, pues muy seguramente se corresponden con las se vendieron en las almonedas de 1615.³⁴ No obstante, vuelven a poner de relieve el claro interés del prelado por satisfacer la fascinación que le provocaba todo lo relacionado con el mundo natural. Asimismo, los cuadros de las cuatro estaciones debieron de ser obras de un pintor flamenco, como

29. CARLOS SARTHOU CARRERES (1942): *Visita artística al Real Colegio del Patriarca*. Valencia: Monografías de Valencia Atracción. Arte y Turismo, p. 46. RAMÓN ROBRES LLUCH y VICENTE CASTELL MAIQUES (1951): *Catálogo artístico ilustrado del Real Colegio y Seminario de Corpus Christi de Valencia*. Valencia: Sucesor de Vives Mora, pp. 35 y 40.

30. ACCV, Histórico, LE 1.1, (fol. 32r).

31. ACCV, Histórico, LE 1.1, (fol. 40r.-40v).

32. ACCV, Histórico, LE 1.1, (fol. 45r).

33. ACCV, Histórico, LE 1.1, (fol. 126v).

34. «Item al Canonigo Calabuig cinco quadros de los quatro tiempos y el rico abariento en 19 L», «Item a Diego Felipe Fortuny los quatro tiempos en 24 L», «A Moss. Avila los quatro quadricos de tiempos pequeños en 6 L». FERNANDO BENITO DOMÉNECH (1980): *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, tesis doctoral. Valencia: p. 211.



Fig. 7. *Faenas campestres, o La Primavera*.
Paolo Fiammingo (segunda mitad del siglo XVI).
Óleo sobre lienzo, 119 x 171 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 8. *La siega y el esquila, o El Verano*.
Paolo Fiammingo (segunda mitad del siglo XVI).
Óleo sobre lienzo, 120 x 170 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

el propio Fiammingo, Martin de Vos o Frans Floris, o de autores venecianos, como los Bassano, expertos en reproducir paisajes alegóricos con un singular interés por la reproducción de la naturaleza —aquello que pudo atraer al arzobispo—,³⁵ mientras que los cuadros «con cosas de cosina» serían auténticos bodegones. En su día, Alfonso Pérez Sánchez afirmó que «en Valencia, los primeros testimonios de la presencia de una pintura de “bodegón” o de naturaleza muerta, los encontramos en el inventario del Patriarca San Juan de Ribera». Si consideramos estas pinturas también como alegorías de las cuatro estaciones, seguramente habría que imaginarlas con representaciones de los alimentos más característicos de cada una de ellas; si bien, como remata este mismo autor, «es imposible saber si se trataba de pinturas hechas en Valencia o adquiridas fuera de ella».³⁶

Hecho este breve paréntesis, conviene que volvamos al grupo de *Los cuatro elementos*. ¿Por qué afirmamos que se trata de obras ejecutadas por algún miembro del entorno colaborativo de Paolo Fiammingo? Dicha tesis deriva del hecho de constatar que la serie de *Los cuatro elementos* de Valencia es idéntica al ciclo que la historiografía ha llamado *Triunfo de los elementos*, un conjunto de cuatro obras que comisionó en 1580 el poderoso Hans Fugger (1531-1598) a Paolo Fiammingo para su castillo de Kirchheim, en Baviera.³⁷ Entre el 20 de agosto de 1580 y el 4 de febrero de 1581 se entregaron esas pinturas en el siguiente orden: agua, tierra, fuego, aire; aunque hoy en día solo se conservan en colecciones privadas el agua y la tierra. Fugger, quien tenía en Venecia a los agentes Hieronymus y Christoph Ott, mantuvo una dilatada relación de mecenazgo con Fiammingo, ya que los encargos al pintor se extendieron desde el 1580 hasta el 1592.³⁸

Posiblemente, las pinturas pasaron a ser dominio de Ribera a través de los agentes que este tenía en Italia. Sin moverse de Valencia, el prelado compraba obras extranjeras a marchantes activos en Valencia y Sevilla, aunque los susodichos agentes le suministraban las más importantes. A pesar de que sabemos poco de ellos, en algunos casos solo sus nombres —como el de Jerónimo Asorís en Roma—, su presencia en la documentación es una clara muestra de las intenciones que tenía el prelado por demandar y obtener pinturas acordes con

35. Como afirmara Miguel Falomir, el éxito de los Bassano entre 1590 y 1620 estribó en que fueron sinónimos de pintura moderna, y como tales los celebraron tratadistas y literatos. Es decir, si en algo coincidían cuantos escribían de Jacopo Bassano y de sus hijos era en su consumada maestría en la representación de animales y objetos inanimados. Así lo reconocieron sus primeros críticos italianos, y de manera similar se manifestaron los españoles años después. MIGUEL FALOMIR FAUS (2001): *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 25 y 33.

36. ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ (1996): *Naturalezas muertas y flores del Museo de Bellas Artes de Valencia* (exposición celebrada en Alicante, Castellón y Valencia, julio-octubre 1996). Valencia: Dirección General de Museos i Bellas Arts, pp. 20-21.

37. ELISKA FUCIKOVA y LUBOMIR KONECNY (1983): «Einige Bemerkungen zur “Gesichts-Allegorie” von Paolo Fiammingo und zu seinen Aufträgen für die Fugger», en *Arte Veneta* (n.º 27), pp. 67-76.

38. STEFANIA MASON RINALDI (1965): «Appunti per Paolo Fiammingo», en *Arte Veneta* (n.º 19), p. 99.

las últimas tendencias dominantes en el país transalpino.³⁹ Más concretamente, Ribera debió servirse de los agentes que el cabildo tenía permanentemente ante el papa y el rey.⁴⁰

El quehacer artístico de Paolo Fiammingo es deudor de un cierto manierismo pictórico de tipo toscano romano, como lo ha definido Stefania Mason Rinaldi,⁴¹ si bien el singular interés que desarrolló por la reproducción de la naturaleza, junto con el colorismo veneciano aprendido en el taller de Tintoretto, le proporcionó el respeto de los venecianos y el que sus obras fueran admiradas como una *cosa nuova* entre la pintura de paisaje del momento. Pawels Franck —conocido en Italia como Paolo Franceschi, o simplemente Paolo Fiammingo— fue uno de los tantos pintores nórdicos que se establecieron en Venecia durante el siglo xvi. Pero en concreto, la figura de Paolo Fiammingo es talmente importante por erigirse como uno de los actores protagonistas en el desarrollo de la pintura de paisaje en Italia. Basta recordar el testimonio de Carlo Ridolfi en sus *Meraviglie dell'arte* de 1648, según el cual, Fiammingo y Martin de Vos «gli servirono [a Tintoretto] tal'ora nel far paesi nelle opere sue», para comprobar cómo estos pintores nórdicos eran reconocidos en Venecia tanto por sus excelentes prestaciones en el ámbito de la pintura de paisaje como por su fama precedente.⁴²

Sin duda alguna, al Patriarca Ribera le debió interesar tanto su tratamiento de los detalles naturalistas como la temática en cuestión, pues por ejemplo la serie de *Los cuatro elementos* es en sí misma una auténtica colección zoológica en imágenes. En general, el predicamento de estas pinturas de género, ya fueran series de los meses del año, de las cuatro estaciones o de los cuatro elementos, obras donde el tema era una excusa para representar vastos escenarios naturales, montañas, ríos, animales y objetos de diferentes calidades y texturas, «se explica por las mismas razones que lo hicieron posible en Venecia: la nostalgia urbana por una naturaleza idealizada y el interés por los tipos humanos que vivían en ella».⁴³ Seguramente así fueron vistas por el prelado valentino, quien dispuso de una villa de esparcimiento en la huerta de Valencia, lejos de la vida urbana y de las obligaciones que requería su cargo, aunque creemos que otras debieron ser sus lecturas.

En efecto, este tipo de pinturas de género pudieron también soportar lecturas de tipo religioso acerca de la actividad creadora de Dios, entendiendo la naturaleza como manifestación de su obra. Ribera sintió predilección por

39. La documentación de estos agentes en FERNANDO BENITO DOMÉNECH (1980): *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, tesis doctoral. Valencia, p. 361.

40. MIGUEL FALOMIR FAUS (2013): «El Patriarca Ribera y la pintura: devoción, persuasión e historia», en J. BÉRCHÉZ GÓMEZ y M. GÓMEZ-FERRER (coord.): *Una religiosa urbanidad. San Juan de Ribera y el Colegio del Patriarca en la cultura artística de su tiempo*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pp. 111-112.

41. STEFANIA MASON RINALDI (1965): «Appunti per Paolo Fiammingo», en *Arte Veneta* (n.º 19), p. 104.

42. STEFANIA MASON RINALDI (1965): «Appunti per Paolo Fiammingo», en *Arte Veneta* (n.º 19), p. 95.

43. MIGUEL FALOMIR FAUS (2001): *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 45-46.

acumular un conjunto de objetos claramente relacionados con el conocimiento del mundo natural, pero ¿cuáles fueron las motivaciones que subyacían en estas reuniones de objetos?. ¿Una simple inclinación por el conocimiento enciclopédico del mundo natural o ver en la naturaleza la gran providencia y sabiduría del Creador? En este sentido, las palabras de Benito Goerlich son reveladoras:

Si el arzobispo Ribera tuvo siempre una especial afición por la lectura y a estudiar para una mejor comprensión de la Biblia, no sentía un interés menor por el conocimiento del mundo natural y sus maravillas. Según su entender no sólo en *la Sagrada Escritura* se encontraba la *Palabra de Dios*, pues ésta aparecía también, y con enorme relevancia, en el gran *Libro de su Creación*.⁴⁴

Si bien parece más que evidente que así tenía que ser en la vida devota y santa de un arzobispo que ha pasado a la historia como uno de los máximos exponentes del movimiento contrarreformista y como principal impulsor de las doctrinas tridentinas en Valencia, trataremos de refrendar esta tesis con una fuente de carácter literario que, entendemos, es especialmente reveladora de las percepciones que generaban estas colecciones entre sus contemporáneos. De esta forma, la obra *Introducción del símbolo de la fe* de Fray Luis de Granada, con quien compartió una gran amistad,⁴⁵ puede considerarse el corpus teórico fundamental a partir del cual reflexionar y contestar los interrogantes planteados alrededor del coleccionismo científico de nuestro protagonista.⁴⁶

Fray Luis (Granada, 1504 - Lisboa, 1588) concibió la primera parte de su obra como un tratado catequético en el cual se trataba, en palabras del autor, «de la creación del mundo para venir por las criaturas al conocimiento del Criador y de sus divinas perfecciones». Es decir, mediante el símil del libro de la naturaleza, que preside de forma constante su argumentario, y la metáfora de las criaturas como «espejos» para contemplar a Dios, musicalmente «acordadas» las unas a las otras, el dominico construye un discurso en el cual todo

44. DANIEL BENITO GOERLICH (2013): «San Juan de Ribera mecenas del arte», en *Studia Philologica Valentina* (vol. 15, n.º 12), p. 53. La cursiva es del propio autor. El mismo Daniel Benito ya había hecho referencia a la predilección de Ribera por el conocimiento del mundo natural en un trabajo anterior, y consideraba tales fenómenos y maravillas como «signos». Así, véase también DANIEL BENITO GOERLICH (2012): «Imágenes para la reforma del arzobispo Juan de Ribera», en EMILIO CALLADO ESTELA (ed.): *El Patriarca Ribera y su tiempo. Religión, cultura y política en la Edad Moderna*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia, pp. 610-612.

45. Véase ENRIQUE GARCÍA HERNÁN (1997): «Tres amigos de Juan de Ribera, arzobispo de Valencia: Francisco de Borja, Carlos Borromeo y Fray Luis de Granada», en *Antológica Anua* (n.º 44), p. 522 y ss. Y ÁLVARO HUERGA (1961): «San Juan de Ribera y Fray Luis de Granada: “dos cuerpos y una misma alma”», en *Teología Espiritual* (vol. 13), pp. 105-132.

46. Ribera conservaba un ejemplar de la citada obra en su edición salmantina de 1583: con el número 953, «Primera parte de la introducción del símbolo de la fe, por fray Luis de Granada» en «el segundo estudio de Su Excelencia, en el huerto de la calle Alboraya, que tiene una ventana junto a la esquina a la parte del jardín. En dos estantes». CÁRCEL ORTÍ, «Obras impresas del siglo XVI en la biblioteca de San Juan de Ribera», p. 349. Ante el mal estado en el cual se conserva dicho ejemplar, hemos consultado la siguiente edición: FRAY LUIS DE GRANADA (1989): *Introducción del símbolo de la fe*. Madrid: Edición de José María Balcels [1583].

acercamiento al mundo natural, desde los cuatro elementos básicos hasta el reino animal, pasando por el ser humano o las plantas, se produce desde la constatación teológica. Basta citar un pasaje del capítulo II para comprobar cuán elocuentemente escribe acerca de las mencionadas metáforas:

¿Qué es, Señor, todo este mundo visible sino un espejo que pusistes delante de nuestros ojos para que en él contemplásemos vuestra hermosura? Porque es cierto que, así como en el cielo vos seréis espejo en que veamos las criaturas, así en este destierro ellas nos son espejo para que conozcamos a vos. Pues según esto, ¿qué es todo este mundo visible sino un grande y maravilloso libro que vos, Señor, escribistes y ofrecistes a los ojos de todas las naciones del mundo, así de griegos como de bárbaros, así de sabios como de ignorantes, para que en él estudiasen todos, y conociesen quién vos érades? ¿Qué serán luego todas las criaturas deste mundo, tan hermosas y tan acabadas, sino unas como letras quebradas y iluminadas, que declaran bien el primor y la sabiduría de su autor? ¿Qué serán todas estas criaturas sino predicadoras de su Hacedor, testigos de su nobleza, espejos de su hermosura, anunciadoras de su gloria, despertadoras de nuestra pereza, estímulos de nuestro amor, y condenadoras de nuestra ingratitud? Y porque vuestras perfecciones, Señor, eran infinitas, y no podía haber una sola criatura que las representase todas, fue necesario criarse muchas, para que así a pedazos, cada una por su parte, nos declarase algo dellas. Desta manera las criaturas hermosas predicán vuestra hermosura, las fuertes vuestra fortaleza, las grandes vuestra grandeza, las artificiosas vuestra sabiduría, las resplandecientes vuestra claridad, las dulces vuestra suavidad, las bien ordenadas y proveídas vuestra maravillosa providencia [...]. ¿Quién no se deleitará de la música tan acordada de tantas y tan dulces voces, que por tantas diferencias de tonos nos predicán la grandeza de vuestra gloria?..⁴⁷

Aunque aparentemente pueda parecer fortuita una posible conexión entre la lectura que pudo recibir la cultura material de Ribera y el texto del fraile dominico, creemos que existen razones de peso para pensar que así debió de ser. De hecho, Fray Luis le dedicó al Patriarca Ribera la *Vida* de Juan de Ávila, y le hizo su confidente de las experiencias espirituales de Sor María de la Visitación. En igual correspondencia, Ribera le comunicó a su amigo las excelencias espirituales de Margarita Agulló. Además, cuando Fray Luis murió, la lealtad hacia el amigo persistió, pues Ribera hizo gestiones para trasladar a Valencia su cuerpo,⁴⁸ y dejó redactado en las Constituciones del Colegio que se leyeran libros a la hora de la comida, especialmente los del «Padre Maestro Fr. Luis, por la devoción que siempre avemos tenido, y tenemos à la doctrina de sus Li-

47. FRAY LUIS DE GRANADA (1989): *Introducción del símbolo de la fe*. Madrid: Edición de José María Balcels [1583], pp. 145-147.

48. Véase: FRANCISCO PONS FUSTER (1991): *Místicos, beatas y alumbrados: Ribera y la espiritualidad valenciana del S.XVII*. Valencia: Alfons el Magnànim, p. 40.

bros, y la grande opinión de su virtud, y santidad, y por la particular amistad, y correspondencia que hubo entre él, y mi». ⁴⁹

De este modo, pues, parece más que evidente que Ribera hiciese suyas las palabras del maestro Granada. A partir de una concepción teleológica del mundo natural, concebía la realidad circundante y sus fenómenos y maravillas como atributos y perfecciones ilustrativas de la omnipotencia divina. La razón principal por la que el prelado acumuló estos objetos naturales, las pinturas de género y los libros científicos fue la obtención de conocimiento; esto es, la adquisición de unos saberes que certificaban la sabiduría y la providencia del Creador en el mundo natural. De ahí que se privilegiaran los sentidos, en general, y la vista, en particular, como mecanismos de percepción de las maravillas naturales. ⁵⁰ Esta vía epistemológica propiciaba, además, la dimensión contemplativa del fiel, quien podía inmediatamente comprender y alabar la forma en la cual Dios, eternamente bondadoso, se manifestaba armónicamente entre los humanos. Así, que tales temáticas pictóricas fuesen representadas alegóricamente en un estado de total concordia entre humanos y naturaleza es una muestra más del pensamiento teológico que consideraba la concepción del mundo natural por el Creador para el beneficio del hombre. En concreto, la base de «este mundo más bajo», como decía Granada, eran los cuatro elementos, «que son tierra, agua, aire y fuego, los cuales, como ya dijimos, con la materia en que los cielos emplean la eficacia de su virtud, obrando en ellos, y engendrando y componiendo dellos todas las cosas corporales». Es decir, un mundo «donde primero se nos ofrece el lugar y el sitio en que el Criador los asentó [a los cuatro elementos] por tal orden y compás que, siendo entre sí contrarios, tengan paz y concordia, y no sólo no perturben el mundo, mas antes lo conserven y sustenten». ⁵¹

En cambio, cabe apuntar que no se trataba este de un pensamiento teológico aislado en la Europa del momento, pues el hecho de otorgar un valor adicional a este tipo de pinturas naturalistas, como inductoras a la oración y vinculadas a determinadas prácticas devocionales, ha sido apuntado con fundadas razones por otros investigadores. Por ejemplo, por lo que atañe a la pintura de bodegones, Jordan y Cherry aseguraron que tal vez los eclesiásticos españoles que se contaron entre los primeros coleccionistas de naturalezas muertas compartían esta percepción del género. De hecho, como ya hemos apuntado, San Juan de Ribera tenía un bodegón de «cosas de cocina», y dos arzobispos de Toledo,

49. SAN JUAN DE RIBERA (1732): *Constituciones del Colegio y Seminario de Corpus Christi* (c. XXIII, n.º 5). Valencia: Antonio Bordazar [1605], p. 36.

50. Como proclamó Fray Luis de Granada, la experiencia se convertía en privilegiada fuente de captación de la naturaleza, pues solo a través de la vista era posible maravillarse ante la providencia del Creador en todas sus obras: «pongámonos a mirar la hermosura de las cosas», decía, «que por la divina providencia confesamos haber sido fabricados», en FRAY LUIS DE GRANADA (1989): *Introducción del símbolo de la fe*. Madrid: Edición de José María Balcells [1583], p. 162.

51. FRAY LUIS DE GRANADA (1989): *Introducción del símbolo de la fe*. Madrid: Edición de José María Balcells [1583], p. 204. Sobre el elemento del aire, véase pp. 207-214; sobre el elemento del agua, pp. 215-223; sobre el elemento de la tierra, pp. 224-231. En cambio, no dedica un capítulo especial al fuego.

Pedro García de Loaysa (muerto en 1599) y su sucesor Bernardo de Sandoval y Rojas (1546-1618), poseyeron bodegones de Sánchez Cotán.⁵²

Estos dos mismos autores expresaron, además, que los trece lienzos encastados en el techo de la galería del prelado del palacio arzobispal de Sevilla, fechado hacia 1604, siendo arzobispo el cardenal Fernando Niño de Guevara, pueden ser objeto de una sugerente lectura iconográfica, según la cual, el propósito de sus promotores fue transmitir la idea de un dios generoso con la humanidad. Las composiciones en cuestión son cuatro cuadros de *Los cuatro elementos*, obra que creemos de Paolo Fiammingo, *Las cuatro estaciones*, cuatro pasajes de la historia de Noé basados en obras de uno de los Bassano, y una *Escena de cocina* que refleja tanto el estilo del cremonés Vincenzo Campi como ciertos detalles habituales en los trabajos del pintor Pieter Aertsen y de sus seguidores.⁵³ Así, la idea que subyace en el programa iconográfico es que el mundo fue creado por un Dios amable y generoso para el provecho del hombre; pues Noé, precursor del Redentor de la humanidad, fue escogido por Dios «para repoblar el mundo tras su destrucción por el Diluvio Universal y para establecer un convenio que asegurase el dominio de la humanidad sobre todo lo creado».⁵⁴ De ahí, por tanto, que a través del bodegón se visualizara la promesa recogida en el Génesis (9:3): «Cuanto vive y se mueve os servirá de comida, y así mismo os entrego toda verdura».

En relación con estas creencias —ideología que Pamela Jones calificó de «optimismo cristiano»— deseamos concluir este apartado con el caso paradigmático del coleccionismo pictórico del cardenal Federico Borromeo, primo del también arzobispo de Milán, y amigo de San Juan de Ribera, San Carlos Borromeo. Como estudió esta investigadora norteamericana, la conocida relación de mecenazgo entre el cardenal italiano y el pintor Jan Brueghel el Viejo se explicaba, sobre todo, porque este último fue capaz de detectar y fomentar el interés del cardenal por una pintura de factura exquisita que representara el mundo natural con todo su detallismo y minuciosidad y que, al mismo tiempo, soportara lecturas de tipo religioso acerca de la actividad creadora de Dios y del reflejo de su providencia en el esplendor de la naturaleza.⁵⁵ De ahí que el cardenal se convirtiera en uno de los grandes coleccionistas de bodegones y paisajes de la Italia del momento.⁵⁶

52. WILLIAM B. JORDAN y PETER CHERRY (1995): *El bodegón español de Velázquez a Goya*. Madrid: Ediciones el Viso, p. 19 y ss.

53. Véase MIGUEL FALOMIR FAUS (2001): *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 50-52.

54. WILLIAM B. JORDAN y PETER CHERRY (1995): *El bodegón español de Velázquez a Goya*. Madrid: Ediciones el Viso, p. 20.

55. JOSÉ RAMÓN MARCAIDA LÓPEZ (2014): *Arte y ciencia en el Barroco español*. Madrid: Marcial Pons, p. 214.

56. Véase PAMELA M. JONES (1988): «Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes. Christian Optimism in Italy ca. 1600», en *The Art Bulletin* (70, 2), pp. 261-272. PAMELA M. JONES (1995): *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art, Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*. Cambridge: Cambridge University Press. Por ejemplo, la famosa *Cesta de frutas* de Caravaggio, que Borromeo poseyó y que posiblemente encargó, puede interpretarse desde esta perspectiva.

Por último, deseamos finalizar con la alusión al cuadro de la *Barbuda de Peñaranda*, una pintura de difícil adscripción temática en relación con las imágenes aquí tratadas. Se trata de un retrato que Ribera tenía en la entrada de la ya mencionada Casa del Huerto y que Fernando Benito en su día interpretó como «mera información de un fenómeno de la Naturaleza [...], como un elemento más de todo aquel “gabinete de curiosidades”»⁵⁷ que el prelado instaló en dicho palacio de asueto. Según pagos recogidos por el mismo Benito, el cuadro fue adquirido en 1591, y la protagonista había sido previamente retratada en Valencia, puesto que esta visitó la ciudad del Turia y recibió unos honorarios por parte del arzobispo como gratificación.⁵⁸ En el Museo del Prado se custodia otro ejemplar de menores dimensiones atribuido al pintor Juan Sánchez Cotán y fechado en el año 1590, según se desprende de la inscripción que identifica a la retratada. Aunque el retrato originalmente perteneció al mencionado pintor —quien lo dejaría a Juan Gómez de Mora en 1603—, su detallismo nos permite conocer la fisonomía de este personaje tan popular a finales del XVI y evocar la pintura coleccionada por el arzobispo de Valencia.⁵⁹ De este modo, además de revelar el interés científico que poseían estos prodigios divinos para Ribera —auténticas señales de Dios—, este tipo de obras anticipan y explotan el carácter ilusorio, aparente y ficticio de la realidad tan típicamente barroco: ¿Era un hombre o una mujer? Solo la inscripción que acompaña la protagonista nos permite documentar su existencia y afirmar la veracidad de la imagen.

CONCLUSIONES. POSEER PARA VER Y CONOCER A DIOS EN EL MUNDO NATURAL

Desde que Julius von Schlosser se preguntara en 1908 cuáles son los extraños mecanismos mentales por los que una persona anhela imperiosamente la reunión de un conjunto de objetos que ponen de relieve su gusto por lo precioso, lo exótico y lo raro, muchos han sido los trabajos que han intentado aportar una respuesta lógica a este interrogante.⁶⁰ Es decir, una vez sancionado el coleccionismo como género historiográfico desde una perspectiva completamente moderna, se han sucedido hasta nuestros días cuantiosos estudios

57. FERNANDO BENITO DOMÉNECH (1980): *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, tesis doctoral. Valencia, p. 29. «Item un quadro al olio de la barbuda Brígida del Río de Penyaranda de seys palmos de caída y quatro de ancho asentada, en marco de madera y guarnesida con un franxon de seda verde». ACCV, Histórico, LE 1.1, (fol. 265v).

58. FERNANDO BENITO DOMÉNECH (1980): *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, tesis doctoral. Valencia, p. 199.

59. JAVIER PORTÚS (2010): «Brígida del Río, la barbuda de Peñaranda (1590)», en JAVIER BARÓN y LETICIA RUIZ GÓMEZ (eds.): *El retrato español en el Prado: del Greco a Sorolla*. Madrid: Museo Nacional del Prado, p. 56.

60. JULIUS VON SCHLOSSER: *Die Kunst und Wunderkammern der spärenaissance*. Edición española en: (1988) *Las cámaras de arte y maravillas del Renacimiento tardío. Una contribución a la historia del Renacimiento*, Madrid: Akal.

que han abordado con insistencia el tema de la llamada *psicología del coleccionista*.⁶¹

Partícipes de esta sugerente propuesta de análisis, hemos planteado el estudio del coleccionismo científico de San Juan de Ribera, no solamente como rebúsqueda de la materialidad de los objetos y como rastreo de su disposición museística, sino también como examen de la mentalidad de nuestro protagonista en el marco del periodo histórico que vivió.

Si examinamos la cultura visual moderna como un conjunto de realidades físicas al cual se le añade el interés por la percepción visual de estas durante la Europa de finales del siglo XVI y principios del XVII, hemos podido demostrar cómo las imágenes a las que hemos hecho referencia operaban principalmente como transmisoras de conocimiento. Es decir, un conocimiento íntimamente ligado a creencias teológicas y ulteriores prácticas devocionales que permitían dotar a estas pinturas de género e imágenes protocientíficas de valores doctrinales y religiosos.

Es más, ávido no solo por coleccionar, sino también por entender la gran complejidad del mundo natural, el Patriarca Ribera poseyó las obras fundamentales de una larga tradición de naturalistas que habían dedicado sus esfuerzos a comprender y explicar la naturaleza. Poseer la naturaleza implicaba poder contemplarla, aunque de forma recíproca: el hecho de poder observarla favorecía la adquisición de saberes, datos y experiencias que certificaban la eterna bondad del Creador en el mundo natural, aquello que realmente buscaba encontrar el arzobispo de Valencia.

61. Para el caso español, entre otros muchos, véanse los siguientes estudios: MORÁN y CHECA (1985): *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*; SUSANA GÓMEZ (2007): «Lucifera y Fructifera: ciencia y utilidad en las colecciones naturalistas de la España de los Austrias», en Víctor Navarro Brotóns y William Eamon (eds.): *Más allá de la Leyenda Negra: España y la Revolución Científica*, Valencia: Instituto de Historia de la Ciencia y Documentación López Piñero, pp. 155-180; ANTONIO URQUÍZAR HERRERA (2007): *Coleccionismo y nobleza: signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid: Marcial Pons.